

века спустя, исследуя проблему религиозности другого писателя, Достоевского, В. Соловьев [см.: Соловьев, 1991] перевел ее в широкий культурно-исторический контекст. Это дало возможность показать, что русский писатель начал новую эпоху в мировой культуре, обозначив своим творчеством границу между культурой просветительского гуманизма и культурой религиозно-христианской, хотя, очевидно, эта новая эпоха начинается с Н. В. Гоголя.

Григорьев А. А. Литература и нравственность. М., 1986.

Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988.

Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2.

Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

Соловьев Г. Эстетические воззрения Чернышевского. М., 1978.

Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. М., 1984.

Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 4.

Л. Р. Клягина

РЕКОНСТРУКЦИЯ РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ ГОГОЛЯ В СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

Религиозное сознание Н. В. Гоголя – тема дискуссионная. В основе этого сложного типа сознания лежит апокалиптическое мышление, явившееся результатом обостренного религиозного чувства. Однако осмысление действительности Гоголем не всегда укладывается в русло традиционного православия.

Г. Флоровский определяет религиозное мировоззрение молодого Гоголя как «очень расплывчатое» и утверждает, что свои западнические по духу, неправославные убеждения он не изжил до конца, даже в «Выбранных местах из переписки с друзьями»

© Клягина Л. Р., 2007

и «Размышлениях о Божественной Литургии». Более того, Г. Флоровский предполагает, что убеждения Гоголя были близки к социальному христианству [см.: Флоровский, 1937, 263].

М. М. Дунаев отмечает, что в ранних произведениях Гоголя проступает протестантский след, и объясняет это сильным влиянием католицизма на Украине, где прошло детство писателя, и незнанием православного вероучения¹. Однако исследователь уточняет свою оценку религиозных взглядов Гоголя, указывая на относительное незнание писателем основ вероучения, и утверждает, что «католический соблазн на пути поиска истины» был характерен только для периода художественного творчества, но «оказался изжитым после 1840 года» [Дунаев, 1997, 166].

И. А. Виноградов в монографии «Гоголь – художник и мыслитель», исследуя христианские основы мирозерцания писателя, приходит к выводу, что «католические симпатии» Гоголя – легенда: «...главным предметом размышлений Гоголя была не столько проблема отличий западной и восточной христианской конфессий, сколько определение той основы, на которой могло бы произойти присоединение католицизма к православию» [Виноградов, 2000, 190].

В письме Гоголя к С. П. Шевыреву от 11 февраля 1847 г. мы находим такое признание: «...что же касается до католичества, то скажу тебе, что я пришел ко Христу скорее протестантским, чем католическим путем» [Гоголь, 1994, т. 9, 362]². Вообще, «в христианстве Гоголя практически нельзя найти конфессиональной строгости. Ему присущ был религиозный эклектизм» [Марголис, 1998, 61; см. также: Гончаров, 1992, 138].

В рамках небольшой статьи невозможно разрешить данного вопроса, но сама проблема имеет существенное значение. Начало XX в. было связано с напряженными поисками новых путей в религии, и в новом духовном пространстве возникали причудливые религиозные системы, сочетавшие в себе различные вероисповедания³.

¹ На «католические симпатии Гоголя» обращают внимание и А. Белый, и В. В. Розанов.

² Далее все цитаты из Гоголя приводятся в тексте по этому изданию с указанием в скобках соответствующих тома и страницы.

³ Религиозные взгляды К. Малевича, чья жизнь также была связана с Украиной, представляли смесь католицизма и православия, В. Мейерхольд,

Противоречивое мирозозерцание Н. В. Гоголя в контексте религиозных поисков XX столетия представляло особый интерес.

Религиозность Гоголя стала предметом многочисленных споров и толкований еще и потому, что его вера часто граничила с сомнением. Атмосфера домашнего благочестия не вызывала должных чувств у Гоголя, в 1833 г. он писал матери, что в детстве в церкви ничего не видел, «кроме риз, попа и противного рвения дьячков» [1, 408]. Шесть лет в Нежинской гимназии бок о бок с преподавателями и учащимися, настроенными, как им казалось, прогрессивно, атеистически, не могли пройти для Гоголя бесследно. «По воспоминаниям соучеников, он неуважительно отзывался о духовенстве, не крестился в церкви» [9, 411]. Кроме того, Гоголь был наделен острой наблюдательностью и зрением карикатуриста, что редко уживается со смирением и благочестием. Любовь к ближнему была ему неизвестна. Из всех соучеников он выделял лишь Данилевского, среди преподавателей никого не вспоминал, был замкнут и необщителен. «Недоверчивый ни к кому, скрытный, я никому не поверял своих тайных помышлений, не делал ничего, что бы могло выявить глубь души моей», – это признание самого Гоголя в письме к Петру П. Косяровскому, написанном из Нежина в 1827 г. [9, 18].

Можно утверждать, что все эти чувства так и сопутствовали ему в жизни. В письмах из Иерусалима в последние годы жизни мы вновь находим горькие строки признания о «сердце, не умющем молиться», о «бесчувственности, черствости и деревянности» [9, 432, 434], ставшей для него столь очевидной после посещения Гроба Господня. Именно сомнения и страх, рожденные преследовавшей его мыслью о смерти, заставляли его так неистово искать подтверждения существования Бога.

Религиозная потребность сформировала интерес к практической стороне религии, он нуждался в особом рода духовной практике, которая позволила бы разрешить сомнения и вернуться к вере. Такого рода практикой становится искусство. Религиозность Гоголя приобретает эстетический характер на всем протяжении творчества – от «Вечеров...» до «Мертвых душ». С этим

родившийся в лютеранской семье, принял в 1895 г. православие и взял православное имя Всеволод (в честь Гаршина).

утверждением мы встречаемся в «Истории русской философии» В. Зеньковского: «...религиозное сознание Гоголя свободно от теократического привкуса, – он принимает все формы культуры (здесь В. В. Зеньковский обращает внимание на особенно горячую защиту, с религиозной точки зрения, театра в «Выбранных местах из переписки с друзьями». – Л. К.), он считается с тем, что ныне человечество “не в силах прямо встречаться со Христом”, и в пробуждении душ к этой встрече Гоголь видел и церковное служение искусства» [Зеньковский, 1991, 193]. Об эстетической природе религиозного чувства Гоголя пишут М. М. Дунаев, К. В. Мочульский, Г. Флоровский, хотя последний считает, что в конце 30-х гг. «религиозный опыт Гоголя не исчерпывается эстетическими переживаниями, социальные мотивы тоже достаточно резко вычерчиваются в его сознании» [Флоровский, 1937, 263].

Но религиозность Гоголя, при всем стремлении его к внутреннему изменению, и в последние годы носит эстетический характер (об этом уже выше говорилось в связи с замечанием В. Зеньковского). Определяя характер эволюции Гоголя, отец Г. Флоровский утверждает: «...внутренний опыт Гоголя был мутен... Внутренне Гоголь меняется в последние годы, и это тяжело дается ему. Творчески он так и не смог перемениться» [Там же, 270].

Увеличивающийся интервал между Божьим совершенством и человеческой ничтожностью приводит в тупик. Абсурдность бытия, а точнее «небытия», становится очевидной. Отказавшись от художественного творчества, Гоголь не отказывается от мысли, что именно искусство призвано исправить этот мир. «Много теперь предстоит для поэзии – возвращать в общество того, что есть истинно прекрасного и что изгнано из него нынешней бессмысленной жизнью»; «...в книге моей отыщет много себе полезного всяк, кто уже глядит в собственную душу свою» [6, 184, 234].

«Размышление о Божественной Литургии» опять же обращено к храмовому действию, к практической стороне религии. Во время литургии человек находится под воздействием всех видов искусств: архитектура собора, иконописные образы, пение, слово молитвы – все способствует преображению: «Действие Божественной Литургии над душою велико: зримо и воочию свершается, в виду всего света, и скрыто. И если только молившийся благоговейно и прилежно следит за всяким действием, покорный

призванию диакона, – душа приобретает высокое настроение, заповеди Христовы становятся для него исполнимы, иго Христова благо и бремя легко» [Там же, 371].

Определяя тип религиозного сознания Гоголя, мы сталкиваемся с тем, что прояснение его религиозно-эстетических позиций затруднено, так как его духовное восхождение, начало и конец жизненного пути находят столь же противоречивые оценки.

По своему религиозному типу Гоголь принадлежал к людям, остро чувствующим пропасть между божеским и человеческим. Религиозное чувство было присуще ему всегда (хотя критики и указывают на отсутствие полного тождества «раннего» и «позднего» Гоголя). К такому выводу приходит большинство исследователей, особое внимание которых сосредоточено на изучении христианских основ мировоззрения Гоголя. Но и здесь мы сталкиваемся с существенными расхождениями.

Путь Гоголя оценивается В. Воропаевым и И. Виноградовым как восхождение по лестнице. Протоиерей М. Ардов считает, что «смиренник-христианин воистину страшной ценой победил гордого-честолюбца», и путь Гоголя воспринимается им как преодоление состояния, которое на языке аскетики называется «впадением в прелесть» [Ардов, 1994, 186]. Противоречивые суждения невозможно привести к единому знаменателю, но несомненно то, что «жизнь Гоголя полна трагического смысла и трагического величия» [Мочульский, 1995, 59].

Даже уход Гоголя связан со стремлением реально подтвердить возможность человека перейти в область чистой духовности и обрести истинное бытие в Боге, освободиться от отягощающей и ограничивающей человека телесности. Поэтому так важен не только его творческий, но и личный опыт, особенно это касается последних событий в жизни Гоголя, начиная от сожжения рукописи второго тома и до последней фразы, которую он произносит, стоя на коленях: «Лестницу, поскорее давай лестницу»⁴.

Если телесность становится непреодолимым препятствием на пути к Богу, то выход только один – Смерть. «Настрой умирающего Гоголя был непреклонен. Он добился того, чего хотел:

⁴ Подобные же слова о лестнице сказал перед смертью святой Тихон Задонский, сочинения которого Гоголь перечитывал неоднократно.

жизнь его тела замерла; оно перестало втягивать в себя мир, пропускать его сквозь себя и в символическом и в фактическом смысле. Онтологическая проблема была, наконец, решена ценою жизни» [Карасев, 1993, 65].

Гоголь доводит до логического конца парадокс, не объясненный христианством. Д. С. Мережковский так обозначил эту проблему в своей статье о Гоголе: «Христианство оказалось величайшим отрицанием жизни, жизнь – величайшим отрицанием христианства. Все современное человечество раздрается этим противоречием» [Мережковский, 1914, 269].

В духовном подвиге Гоголя скорее нетерпение, вызов, нежели смирение. Поэтому в религиозности Гоголя есть оттенок богоборчества. Гоголь своим искусством стремится исправить себя и человечество, тем самым подвергая сомнению разумность мира, созданного Творцом.

В современном сознании Гоголь-художник и религиозный мыслитель неразделимы. Совершенно очевидно, что незнание напряженной духовной жизни писателя приводит к упрощенному пониманию его наследия. Однако путь Гоголя-художника, экспериментирующего в области формы, разрушающего привычное представление о художественной реальности, и путь его как духовного проповедника, наставника часто сложно соединить. Загадка Гоголя оказывается неразрешимой, а потому притягательной как для мира науки, так и для мира искусства.

Своеобразным экспериментом можно назвать пьесы Н. Садур, созданные, как определяет сам автор, по мотивам гоголевских произведений. Драматургия современного автора больше напоминает филологические штудии, как будто выстроенные с учетом известных работ по творчеству Гоголя. «Панночка» и «Брат Чичиков» – это не вариант инсценировки гоголевской прозы, а принципиально другой текст, дающий возможность сыграть Гоголя как некое художественное целое, как стиль, как особый мир. Применяя понятия из классической науки, можно было бы говорить о воссоздании в пьесе художественного мира писателя, анализе типа художественного сознания. Но автор намеренно избирает форму драматургического изыска, соединяя несоединимое, науку и искусство, и эта условная игровая форма дает ему возможность производить непозволительные с точки зрения

ортодоксальной науки смещения. В образе героев пьесы начинают просматриваться черты их создателя, сознание героев смешано с сознанием автора. Выступая в качестве идеального читателя Н. В. Гоголя, автор пьесы становится сотворцом и позволяет не только воспроизвести, но и реконструировать сознание писателя-классика. Несмотря на очевидные казусы и парадоксы подобного переосмысления классического текста, Н. Садур выстраивает в результате оригинальную и своеобразную концепцию понимания Гоголя-художника и религиозного мыслителя. По замечанию В. Зеньковского, «часто приходится впадать в странности, в юродство, чтобы христиански выявить себя в современной культуре» [Зеньковский, 2004, 35].

Художественное пространство пьес Н. Садур «представляет собой моделирование новой художественной реальности, в основу которой положен эксперимент с классическим содержанием и формой, намеренная десакрализация, превращение исходного произведения в податливый и пластичный, легко трансформируемый материал» [Семенецкая, 2004]. Игра, импровизация, условность всего происходящего намеренно подчеркиваются автором пьесы введением в пролог сюжета, напоминающего о традициях комедии дель арте. Действие начинается в Италии, во время карнавала. На сцену выходят слуга и хозяин, а с появлением Незнакомки вводится линия молодых влюбленных, раздаются маски – действие начинается. Импровизаторское со-творчество с литературой исторически свойственно итальянской комедии дель арте эпохи барокко, этот жанр возрождается и обретает новое звучание в XX веке [см.: Молодцова, 1990, 9].

Ассоциация напрашивается невольная: творчество Гоголя уходит корнями в эпоху барокко и востребовано культурой XX столетия. Игра на этом не заканчивается, зритель знакомится с Чичиковым, он напоминает героя Гоголя, но приезжает из Италии, подобно автору «Мертвых душ», закончившему поэму в Риме. Действие пьесы «Брат Чичиков» выходит за рамки сценического пространства. Благодаря ассоциативному мышлению, зритель становится со-творцом происходящего и все время будет ощущать незримое присутствие личности Гоголя, как будто «по настоячивому свидетельству самого Гоголя, его сочинения “чудно связались с душой его”, с тем именно внутренним процессом, с тем

“строением” в нем иной мистически окрыленной личности, которая пугает и отталкивает» [Зеньковский, 2004, 36].

Внутренняя пластичность, мгновенность перемещений из одной реальности в другую, отсутствие границ между мирами (абсурдность действительности подчеркивается появлением негоголевских персонажей – пограничников, которые не в состоянии предотвратить непредсказуемые перемещения героев пьесы) – все это принципы построения пространства, свойственные и Гоголю, и Садур. Одна из центральных проблем Гоголя – тотальная связь и взаимопроникновение живого и неживого, жизнь в ее превращениях – становится основой сюжета пьесы по мотивам «Мертвых душ». Именно сюжетный ход, перемещение Чичикова из мира живого в мир мертвых душ, подчеркивает трагичность подобного испытания для данного персонажа. Игра слов в авторских ремарках, сопровождающих действие, обнаруживает условность и скрытый смысл происходящего.

«Чичиков выпал из брички и укатился в разгорающийся бал. Из мрака, из степи, исхлестанные бурей, выдвинулись на миг страшные мужики в погребальных венчиках. (Вслед Чичикову). Вишь ты, и перекинулся... Вкатился Чичиков и встал в поклоне: ручки назад и в стороны, голова слегка набок... Музыка омыла Чичикова и схлынула...» [Садур, 2002, 357].

Проникновение в мир небытия оборачивается собственной смертью: «перекинулся» как преставился, «омыт» и предстал. Однако возвращаясь к началу, к комедии дель арте, можно параллельно представить и другой условный сюжет – оживление куклы, марионетки. Перед нами либо театр-балаган, с его обобщенными персонажами-масками, либо ад, бал у Сатаны. «Бал бушует. Чичиков, обжигаясь, пляшет на краю его, как у костра...», но в то же время что-то из кукольных и совсем не зловещих жестов должно явиться зрителю: «прокурор не знает и шевелит бровями» [Там же, 361].

Дальнейшее действие построено на пристальном вглядывании в пространство мрака и темноты, откуда и выныривают как из Ничто, из пустоты гоголевские персонажи. Отдельные фразы, высказывания оживляют в памяти не только героев «Мертвых душ», но и повестей и пьес Н. В. Гоголя. Все причудливо смешивается: в реплике Чичикова вдруг слышится отрывок из финала

«Ревизора» («...вместо людей клочья какие-то пляшут! Морды... и рожи» [Там же, 365]), в истории Чичикова видится повторение судьбы Акакия Акакиевича («Вечно каверзничали за спиной! Жеваной бумагой плевались» [Там же, 381]). Брат Чичиков представляет причудливую смесь всех гоголевских персонажей, но странно и то, что неожиданно в нем проступают черты гоголевского сознания. «А Бог что мне скажет?... А не сбежать ли совсем от всего? А куда сбежать? А в Рим?...» [Там же].

Размышления Д. Мережковского о сложной внутренней борьбе Гоголя со злом, отраженной в творчестве, которое помогало преодолеть это зло прежде всего в себе [см.: Мережковский, 1991], передает монолог Чичикова: «Знайте же, сударыня, что черта я совсем не боюсь! Я смеюсь над ним, что он рогат и хвостат... Обидно мне, что ему власть над миром дана... Ежели зло, Русь во зле теперь и быть тому, то пусть талантливо, с проделками, с шутихами. А он... Нос пороссячий. У меня на черта много записей» [Там же, 389]. Поэтика гоголевского портрета в пьесе закономерна, но связана все с той же игрой. Среди нечеловеческих силуэтов появляется лицо, но оно принадлежит Чичикову. Более того, Незнакомка сквозь лицо его видит «дымы небесные... струи на краю неба».

Самым неожиданным становится финал пьесы. Последняя картина – двенадцатая, в отличие от поэмы, в которой одиннадцать глав. Думается, что автор пьесы стремится дописать известный сюжет, дать своеобразное послесловие. Художественный эксперимент Гоголя должен был пробудить от сна дремлющую Россию, но читатель не разгадал замысла автора. Мир зла, созданный гением русского классика, оказался даже привлекательным. Разрушением или созиданием обернулась проза Гоголя для русской культуры – это вопрос, который остается без ответа. Н. Садур видит в духовном опыте Гоголя противоречивое наследство. Каждая картина в пьесе заканчивается абсурдом, мертвые умерщвляются вновь, появляются новые мертвые и их число продолжает множиться. Мотив дороги, характерный для Гоголя, постоянно повторяется в тексте пьесы, но направление обозначено не по Гоголю: «...из самого неба тянется к канаве дорога» [Там же, 367]. Веки, как у Вия, опущены до самой земли, невозможно их поднять, невозможно проснуться, потому и тянет земля к себе,

и заставляет погружаться человечество все глубже, потому уж и дорога не к небу, а обратно, вглубь, в царство мертвых. Чичиков призывает в финале, подобно Вио, «поднимите мне веки». Единственный живой, заглянувший в царство страшное и мрачное, в финале чувствует себя заживо погребенным. Монолог начинается словами «Дайте мне лестницу! Я к Богу моему хочу!», а завершается страшным открытием: «Я все еще жив в самых недрах земли». Известные слова Н. В. Гоголя, сказанные незадолго до смерти и восходящие к истории жизни Тихона Задонского, приобретают в данном контексте новое значение. Бесплодность духовного подвига, отчаяние, даже безумие (в финальных словах звучат цитаты из заключительного монолога «Записок сумасшедшего») – вот печальный итог жизни человека, дерзнувшего вступить на путь непосильной борьбы со злом, с летаргией человечества. В Откровении Иоанна Богослова сказано: «Прочие же из умерших не ожили, доколе не кончится тысяча лет. Это – первое воскресение» [Откр., 20, 5]. Время воскресения не пришло, слишком рано явился гений Гоголя, сознание человека вновь не готово к пробуждению. Поэтому после бесконечного ряда риторических вопросов («Как же мне докричаться? Русь, ты спишь? Но от чего тесно так и душно мне?»), обращенных к Руси горьких слов («Проснись, Русь моя, она не мертва, она только спит») безумный герой, свернувшись эмбрионом, возвращается в утробу матери, чтобы дожидаться нового рождения. Итог современного прочтения Гоголя трагичен, для автора пьесы «Брат Чичиков» Н. Садур очевидно, что религиозный подвиг писателя не достигает цели. Фрагментарность сценического действия, отсутствие реального времени, потерянности в пространстве, неопределенность сознания усиливают напряжение, превращают процесс утраты человеческого, живого в бесконечный и длительный.

Размышления современного писателя Н. Садура о Гоголе очень близки выводам протопресвитера Василия Зеньковского, отметившего, что «стихия мира сего была выражена в нем с достаточной яркостью, о чем свидетельствует его гениальное открытие чичиковщины в нашей душе, – но душа Гоголя оказалась достаточно восприимчивой и горнему миру» [Зеньковский, 2004, 38]. Гоголь – гениальный художник выигрывает этот поединок у Гоголя – религиозного проповедника.

Совсем иначе строится сюжет пьесы «Панночка», написанной по мотивам повести «Вий». Вечное противостояние добра и зла, дня и ночи, света и тьмы, кажется, также не может разрешиться ничем. В финале гибнет Философ и вместе с ним Панночка. Автор современной версии «Вия» на первый взгляд следует оригиналу, но сценическое действие выстроено так, что гибель Хомя Брута воспринимается совсем иначе.

Опустив первую часть повести «Вий», Нина Садур сразу начинает действие с момента появления Хомя во дворе сотникова дома, а потому все претензии к нему и обязанность служить панихиду в церкви кажутся случайными в его судьбе. Искать смысл в том, что происходит, невозможно, мир вокруг абсурден, нелогичен, каждый говорит о чем-то своем, не видит и не слышит другого. Бессознательное, бессмысленное существование. Но столкнувшись со злом, увидев его, Философ начинает просыпаться: сначала с трудом вспоминает слова молитвы «Отче наш», потом начинает слышать плач младенцев, страдание мира оказывается не чуждо ему, и, наконец, он понимает, что выбран не случайно. В его сознании как будто бы совершается то воскрешение к жизни, которое так стремился увидеть в своих персонажах и читателях Гоголь. Гибель Хомя – это жертва, добровольно принесенная во имя жизни других, потому не «посрамленную Божию святыню», а «очень светлый лик младенца» видим мы в церкви в финале пьесы Садур.

Борьба добра и зла вечна, земная смерть не разрешает поединка, но чудо пробуждения сознания ото сна свершается. Кажется, что мечта Гоголя – религиозного учителя воплотилась. Отчего же так пафосно и не по-гоголевски звучит финал интерпретации Садур? Может, это авторский замысел, обнаруживающий странную истину: лишенное парадоксальности и слишком упрощенное понимание духовных исканий Н. В. Гоголя становится бессмысленным. Гоголь интересен именно своими неразрешимыми загадками и парадоксами, этим вечным и не прекращающимся противостоянием «мечты и существенности», и пока проблема не решена, духовный опыт Гоголя всегда будет востребован.

Реконструкция религиозного сознания Гоголя в творческих интерпретациях Нины Садур не всеми может быть принята, но автор и не претендует на истинность сказанного. Выбранная

форма драматургического исследования условна, это художественная модель ситуации, здесь важен именно личный опыт осмысления и прочтения. Но совпадения очевидны, и ассоциации, рожденные пьесами Садур, подтверждаются часто выводами филологов и философов, занимающихся этой же проблемой. Важно и то, что в этом ненаучном, неклассическом исследовании есть живое чувство личности писателя, непосредственное восприятие его внутренней жизни.

Ардов М. Мысли о Гоголе // Октябрь. 1994. № 2.

Виноградов И. А. Гоголь – художник и мыслитель. М., 2000.

Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994.

Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992.

Дунаев М. М. Православие и русская литература. М., 1997.

Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1.

Зеньковский В. Н. В. Гоголь в его религиозных исканиях // Н. В. Гоголь и православие. М., 2004.

Карасев Л. В. Онтологический вопрос // Вопр. философии. 1993. № 8.

Марголис Ю. Д. Книга Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». СПб., 1998.

Мережковский Д. С. Гоголь // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 24 т. М., 1914.

Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991.

Молодцова М. Комедия дель арте (история и современная судьба). Л., 1990.

Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя // Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.

Садур Н. Вечная мерзлота. М., 2002.

Семенецкая О. В. Эпический элемент в драматургии Н. Садур // Вестн. СамГУ. Сер. Литературоведение. 2004. № 1.

Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937.